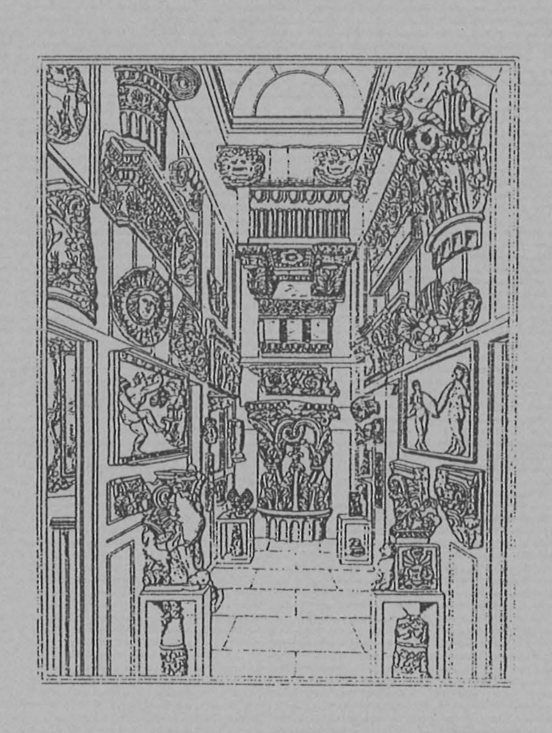
JOHN SOANE, EL PROYECTO DE LA ARQUITECTURA DESDE DENTRO

por

PEDRO MOLEÓN GAVILANES



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

JOHN SOANE, EL PROYECTO DE LA ARQUITECTURA DESDE DENTRO

por

PEDRO MOLEÓN GAVILANES

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

John Soane. El proyecto de la arquitectura desde dentro.

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
CUADERNO 11.02
ISBN: 84-89977-49-6 (2ª edición)
Depósito Legal: M-42360-1998

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

La primera parte de este cuaderno está integrada por lo que debe considerarse poco más que unos apuntes personales para mis clases de Historia de la Arquitectura en la ETSAM. La correlación que en su exposición oral se establece con un amplio repertorio de imágenes no es posible mostrarla aquí completa, aunque un pequeño numero de dibujos están incluidos en la presente publicación. Entre ellos, las tres plantas del Banco de Inglaterra, que muestran tres estados diferenciados de la vida del edificio en manos de Soane, son una elaboración gráfica propia, realizada para identificar e ilustrar las etapas del proceso del proyecto de su obra más importante.

El Apéndice que constituye la segunda parte del cuaderno reproduce una selección de imágenes del ejemplar de la *Description de la Maison et du Musée...du Chevalier Soane.* Londres, s.a.[1835], que se conserva en la Biblioteca de la ETSAM (Legado Cebrián, núm. 267) y que muestra en su portada una dedicatoria autógrafa y la firma de John Soane. Como final he incluido un texto del arquitecto e historiador John Summerson -conservador de la casa-museo de Lincoln´s Inn Fields entre 1945 y 1984-, que es la mejor introducción general que conozco a la obra de Soane y que representa un breve resumen de su monografía de 1952 sobre este arquitecto.

P.M.G.

Pedro Moleón

JOHN SOANE
El proyecto de la arquitectura desde dentro

El estudio de la obra de John Soane (1753-1837) nos sitúa ante una arquitectura inseparable de la línea de continuidad de la tradición clásica y nos sitúa a la vez ante un hombre al que sus contemporáneos describen como hipersensible, soberbio y obsesivo, empeñado en que su obra trascendiera su propia vida y dotado de un talante más apasionado que racional. Un perfil psicológico como éste lleva consigo, casi inevitablemente, que esa obra sea el producto de la libre voluntad artística de su autor más que la respuesta, disciplinada y reflexiva, a una sugerida o impuesta necesidad programática. Dicho de otro modo, la obra de Soane es fiel reflejo de su personalidad no sólo como resultado, sino también como meta; y es también uno de los mejores ejemplos posibles de la manera en que un arquitecto es capaz de doblegar los requerimientos profesionales que condicionan un encargo para traducir la necesidad en libertad.

Tal actitud nos fuerza a considerar de qué modo el misterio que supone la subjetividad en el proceso de creación artística puede ser sentido como inspiración, expresado y comunicado por la arquitectura, para ser recibido e interpretado por los demás. Este es quizá el gran argumento de la obra de Soane, el mismo que marca la producción de los mejores arquitectos del clasicismo romántico que lanza sus puentes entre los siglos XVIII y XIX. Y, aunque no sea posible resolver el misterio, para asistir a la vitalidad de su eficiencia no parece que haya mejor punto de vista que el que se constituye *desde dentro* del propio proceso creador, esto es, en el caso de Soane, desde dentro del proceso del proyecto de su arquitectura.

Razón y pasión no fueron nunca para Soane, como no lo fueron tampoco para Piranesi o Ledoux, para Le Camus de Mézières o Boullée, principios opuestos, enfrentados o mutuamente excluyentes a la hora de concebir la arquitectura. Y precisamente en el hecho de no encontrar contradicción entre ellos, junto al factor de simultaneidad o de coexistencia de ambos motivos en sus obras, podríamos cifrar su libertad artística hasta la consecución de una espontaneidad -creadora y vital- hecha estilo.

A esta libertad pudo llegarse entonces gracias al partido tomado por algunos de los arquitectos que antecedieron a Soane y es fama que fue Piranesi su más vehemente abanderado. En su libro *Observaciones y opiniones sobre la arquitectura* (1765), Piranesi simula un diálogo entre dos personajes, Protopiro y Didáscalo, y pone en boca de éste último las objeciones de muchos a su obra: ***"Piranesi (...) se ha entregado con sus dibujos a esa loca libertad de trabajar a su capricho"***, ofreciendo a la vez la mejor explicación de su actitud creadora en defensa de la libertad sín límites del artista.

El subjetivismo y la libertad en las artes, una idea del siglo XVII que, tras ser formulada en la *Querelle* entre antiguos y modernos, es ejercida ya como una creencia irrenunciable por el Siglo de las Luces, era para la ortodoxia académica de la época una libertad en la que la razón se encargaba de poner riendas a la imaginación, era una *juiciosa libertad* para elegir la regla a la que referir la obra, una libertad codificada que justifica la definición de Nietzsche: ***"el artista es el hombre que danza encadenado"***. Juiciosa libertad que, precisamente para poder ser calificada así, obligaba al ejercicio de una autocrítica que impedía caer en la arbitrariedad y el capricho.

Por el contrario, defender y ejercer la "loca libertad" desprejuiciada de Piranesi es una declaración de militancia en el capricho, consistente en dejar suelto y sin control al genio

creador, tomando partido por lo que de irracional y obsesivo pueda estar en la raiz misma de la obra de arte, como si en esa capacidad de obsesionarse residiera una de las peculiaridades del talento y el talante creador. Pasión, obsesión, capricho, loca libertad, motivos todos ellos a los que entregarse con la conciencia de estar ante los fundamentos de los que surge la obra de arte misma en lo que tiene de más personal y característico, formaban parte de la atmósfera romana que Piranesi alentó y que el joven John Soane pudo conocer durante su estancia en la ciudad de las ruinas entre 1778-80; una influencia que, junto al consejo de su protector Sir William Chambers: ***"crea, si puedes, tu propio estilo"***, forzosamente tuvo que marcar su concepción de la arquitectura como arte de invención orgulloso de su originalidad.

Soane pudo ver confirmadas más tarde estas mismas ideas en los términos en los que, con igual o mayor vehemencia que Piranesi, las expresaba el francés C.N. Ledoux en su libro *La arquitectura considerada bajo sus relaciones con el arte, las costumbres y la legislación* (1804): ***"Apartad el método, engendra la uniformidad, perpetúa lo amanerado, lo restringe en el círculo estrecho de las convenciones y en los lugares comunes, sobre los que se basa la instrucción (...) El momento que vivimos ha roto las ataduras (...) Si la creación es hija de la libertad, los prejuicios son los tiranos del mundo y de la libertad de concebir."***

Aceptada ya, sin posibilidad de retroceso, la libertad como principio creador, falta ahora saber cómo se expresa, que medio utiliza para aflorar en la obra de arquitectura, cómo se dirige intencionalmente, es decir, en un sentido o con una finalidad prevista, para producir el efecto que se desea. De todo ello se encargaría un nuevo valor en la teoría artística del siglo XVIII: *el carácter*. Si las leyes del orden, de la disposición, del decoro o de la simetría son universales, la teoría del carácter responde

al tema de lo particular, de lo diferenciador, de lo peculiar en la obra: componente subjetiva e individual que llega a la arquitectura de las Luces, en relación con el idealismo cartesiano, cuando el hombre tiene ya conciencia de su ser pensante, de su propia interioridad racional, activa y significante, cuando el hombre no se reconoce únicamente como una forma o un sistema de proporciones referenciales para las teorías antropomórficas y antropométricas de la tradición clásica. Así, el antiguo antropocentrismo unido al subjetivismo moderno hacen que el siglo XVIII entienda que también la arquitectura tiene un alma interior y que contamine de atributos psicológicos su idea esencial, tanto en su espacialidad como en su imagen exterior -a través de la cual la obra se presenta y se explica a sí misma-.

En consecuencia, los edificios tendrían memoria y estarían en parte hechos de recuerdos del pasado, una idea que llena de citas de otras arquitecturas las obras. Los edificios tendrían también una manera de entender el mundo y de responder a los estímulos externos de acuerdo con su propio carácter. Finalmente, los edificios tendrían una voluntad de ser intencional y, como tal, dirigida a un fin previsto; esto es, tendrían una tendencia y hasta un proyecto de futuro que dotaría de sentido a su entera biografía constructiva. Como se ve, la conciencia idealista de una interioridad en el hombre es trasladable a la obra de arquitectura para particularizarla: el edificio, a semejanza del hombre, también estaría dotado de una interioridad que se expresa al exterior y en eso consiste su carácter.

La nueva conciencia de un subjetivismo activo contamina así la obra de arquitectura. De ello se hizo eco Nicolás Le Camus de Mézières en su libro *El genio de la arquitectura o la analogía de este arte con nuestras sensaciones* (1780). Para su autor, las proporciones de la arquitectura no son sólo una relación aritmética o geométrica, sino una armonía de masas determinada por el carácter. Su nuevo enfoque deja de lado la

búsqueda de la identificación del tema del edificio desde el exterior y pasa a entender el carácter como dialéctica entre expresión-recepción de emociones mediante la elocuencia de las formas en la composición de la obra. Le Camus de Mézières explica en su libro: ***"Son, pues, las disposiciones de las formas, su carácter, su conjunto lo que se convierte en el fondo inagotable de las ilusiones. Es necesario partir de este principio cuando en arquitectura se pretende producir impresiones, cuando se quiere hablar al espíritu, conmover al alma"***. Pero esta cualidad de la arquitectura, este nuevo valor, no es sólo para Le Camus de Mézières algo atribuible al exterior, sino que también los interiores deben poseer un carácter, basado en la expresión del espíritu de la obra y su capacidad de conmover mediante los efectos de luces y sombras.

De la voluntad de crear dentro de la arquitectura una espacialidad característica y emotiva nacía en 1807 el proyecto soaniano de un mausoleo construido al año siguiente para su amigo, el pintor de origen suizo Sir Peter Francis Bourgeois (1757-1811), en la parte trasera de su casa, hoy inexistente, de la actual Hallam Street. Y ello con el fin de alojar sin enterrarlo el féretro de Noel Desenfans (1746-1807), escritor francés y marchante, que le había favorecido dejándole en herencia una magnífica colección de pintura. La obra emprendida consistía en realizar un panteón encajado entre las tapias de las antiguas caballerizas de la propiedad de Bourgeois, con la sola posibilidad de ver iluminados cenitalmente los dos ámbitos que lo integran: una rotonda con seis columnas dóricas de gusto griego y una cámara rectangular para tres sarcófagos. Sobre el centro de esta última Soane dispone el único lucernario que da luz al interior desde una posición suficientemente alta y poco visible como para que esa luz pueda ser interpretada como de misteriosa procedencia.

El penumbroso resultado conseguido, de cuyo dramatismo dan fe algunos de los dibujós conservados en la casa-museo de Soane, puede explicarse como el mejor ejemplo en su obra de una arquitectura concebida intencionalmente como espacio cueviforme, como un interior abovedado y sin fachadas, un espacio acotado e iluminado desde el techo sin posibilidad ni deseo de poseer una imagen exterior, pero sin renunciar a la formalización de sus límites. En consecuencia, Soane no acepta la forma dada por el perímetro tal como se presenta, sino que la modela para crear según su deseo una efectista y sentida espacialidad interior.

De ese mismo deseo de crear dentro de la arquitectura una espacialidad característica y emotiva nacen las ideas que E. L. Boullée expone en su manuscrito *Ensayo sobre el arte* (c.1793). En éllas alumbra su concepto de la poesía de la arquitectura como un valor intencionalmente perseguido, que nace de la previsión, por parte del creador, de los efectos de la luz y la sombra en la obra:

> ***"El arte de conmover por los efectos de la luz pertenece a la arquitectura (...) El arte de producir imágenes en la arquitectura proviene de los efectos de los cuerpos y es lo que constituye la poesía."***
>
> ***"Hace falta que la luz, al esparcirse sobre el conjunto de los cuerpos, produzca los efectos más generales, los más sorprendentes, los más variados y los más multiplicados (...) conformar, en fin, por medio de materiales que absorban la luz, la imagen oscura de una arquitectura definida por el efecto de la sombra. Este tipo de arquitectura integrada por sombras es un descubrimiento artístico que me pertenece, es un nuevo camino que he abierto."***
>
> ***"Es la luz la que produce los efectos; éstos nos causan sensaciones diversas y contradictorias en función de que sean brillantes o sombríos. (...) Si puedo evitar que la luz llegue directamente y hacerla penetrar sin que el espectador perciba de donde viene, los efectos***

resultantes de una claridad misteriosa producirán efectos inconcebibles y una especie de magia encantadora."
"...es la poesía del arte, la parte más sublime, precisamente aquella que lo convierte verdaderamente en arte."
"El verdadero talento del arquitecto proviene de presentar en sus obras el atractivo sublime de la poesía. ¿Cómo se llega a ésto? Por medio de los efectos que sus masas inspiran (...) ¿En qué consiste esa poesía? En el arte de presentar imágenes por medio de los cuerpos. Pero ¿de dónde nacen los efectos de los cuerpos? Provienen de sus masas. Es pues del efecto de las masas del que nacen nuestras sensaciones."

La originalidad de la aportación de Boullée no pudo ser conocida por Soane, ya que el manuscrito del francés ha permanecido inédito hasta nuestro siglo, pero su coincidencia con las intenciones de las que nace la obra de Soane se nos harán evidentes más adelante.

Si intentamos comprobar la vigencia de las ideas expuestas hasta aquí en la arquitectura de Soane, dos edificios nos servirán como los mejores y más representativos ejemplos de la peculiaridad de su estilo, a pesar de ser ambos obras de reforma y ampliación, no de nueva planta. Esos dos ejemplos son el Banco de Inglaterra y la casa-museo del arquitecto en Londres.

A la circunstancia ya mencionada de ser ambas obras de reforma y ampliación se debe que sean también las dos inseparables para su comprensión de las construcciones preexistentes, sobre cuyo mismo ámbito de ocupación se actúa, y que sea necesario saber identificar y someter esas mismas preexistencias al dominio final del pensamiento proyectual de Soane. Además, también para ambos casos, el proceso de obtención del resultado se desarrolla en un largo periodo de actividad ininterrumpida de

su autor: en el Banco entre 1788-1833 y en su casa entre 1792-1834. No es extraño, por tanto, que en estas obras quede reflejada la evolución de un pensamiento y de unos modos proyectuales que ensayan o trasladan ensayos de una a otra obra y paralelamente, de una y otra al resto de la producción de Soane y viceversa.

El Banco y la casa-museo son, sin embargo, ejemplos de dos diferentes utilidades programáticas. Con ciertas reservas el Banco asume el destino de los edificios públicos, por mucho que oculte parte de su interior al visitante, y la casa-museo, originalmente vivienda y estudio profesional que sólo a partir de 1837, tras el fallecimiento de Soane, estuvo abierta a la visita, asume un doble destino dominado por la vida doméstica, caso paradigmático de privacidad en arquitectura, que tiene que compatibilizarse con el uso menos privado de servir en parte como lugar de trabajo, abierta así a presencias ajenas al ámbito puramente familiar, y con el hecho de ser la casa de un coleccionista, es decir, el lugar que acoge una singular colección de objetos artísticos y fragmentos de arquitectura formada por Soane durante más de treinta años.

Tanto el Banco de Inglaterra, en el resultado final obtenido por su arquitecto en 1833, como la casa-museo de Soane cobran un expresivo poder de seducción como obras claramente vinculadas a la estética del pintoresquismo -en este caso de un particular pintoresquismo del espacio-, en el que la multiplicidad de puntos de vista, el valor del claroscuro, la sorpresa que deparan sus recorridos, la asimetría de sus composiciones, la matizada irregularidad de sus formas y la sincrética variedad de sus estructuras generan una atmósfera general emotiva y llena de sugerencias y asociaciones. Ambas obras son sin duda la apoteosis de los interiores de la arquitectura pintoresca, unos interiores a los que la luz -sus diferentes procedencias, calidades

y efectos- dota de una espacialidad característica. Con ellas Soane participa de una actitud que no se pretende racional, sino poética y desde el dominio artístico de tal imperio construye su obra, de acuerdo con su triple imperativo: ***"Piensa y siente como poeta, combina y contrasta como pintor y construye como escultor"***.

Cuando Soane escribe sobre su obra habla del valor de la mirada, del punto de vista, de lo característico y de lo conmovedor del espacio arquitectónico. Al mencionar los ***"efectos que constituyen la poética de la arquitectura"***, Soane coincide con el sentido que tendrá el efecto como valor en la definición del *Diccionario histórico de arquitectura* de su contemporáneo Quatremère de Quincy: ***"cualidad de la obra artística que contribuye a reforzar otras cualidades, a hacerlas brillar, a fijar el ojo y la atención"*** , y que tiene su contrario en la monotonía.

Si Boullée quiso construir la arquitectura de las sombras; si Loos construyó ideas, Le Corbusier máquinas para habitar y Kahn estructuras en su luz, Soane construye efectos y con ello rebasa la esfera disciplinar de la discusión erudita y racional para abrir la de la especulación y el asombro. Materia, espacio y luz como principios generadores de cualidades en la arquitectura encuentran así otra sustantivación intencional con la que Soane muestra materialidad, espacialidad y luminosidad como causas finales, como efectos puros. Lo pesado encuentra su correlato en lo ingrávido y lo constructivo en lo atectónico mediante la fusión de los contornos en una penumbra deliberada, mediante la disolución de los límites de sus estructuras formales en una atmósfera emotiva, dirigida preferentemente a la mirada.

Para analizar unas obras de la complejidad del Banco de Inglaterra y de la casa-museo de Soane en necesario un acercamiento a sus respectivos desarrollos constructivo-temporales. En consecuencia, la narración que sigue ordena y explica por separado la biografía constructiva de cada edificio.

I.- SOANE Y EL BANCO DE INGLATERRA

John Soane fue nombrado arquitecto del Banco de Inglaterra con el apoyo del entonces primer ministro William Pitt para suceder en el cargo a Sir Robert Taylor (1714-88), recientemente fallecido. Soane fue seleccionado de un grupo de quince candidatos entre los que se encontraban James Wyatt (1747-1813), que ya había construido en Londres el Panteón de Oxford Street al comienzo de los 1770s, Henry Holland (1745-1806) -para quien trabajó como estudiante el propio Soane-, arquitecto de la Carlton House del principe de Gales en Londres, Charles Beazley (1766-1829), colaborador de Taylor en las constantes obras del Banco hasta los últimos momentos, y Samuel P. Cockerell (1754-1827), también discípulo de Taylor. Precisamente sería el hijo de éste, Charles R. Cockerell (1788-1863), quien sucedería a Soane, tras su retiro voluntario en 1833, como cuarto arquitecto del Banco de Inglaterra.

Robert Taylor ocupaba el cargo de arquitecto conservador desde 1765 como continuador de George Sampson, el primer arquitecto del Banco y autor del edificio proyectado entre 1732-34 como sede inicial de la entidad, establecida sobre un solar del que era propietario uno de los fundadores. El edificio de Sampson, que Soane describiría más tarde como realizado ***"en el gran estilo de la sencillez palladiana"*** y con la apariencia exterior de una casa-palacio entre las medianeras de una manzana urbana, estaba articulado por un orden jónico de

pilastras y columnas adosadas, en dos cuerpos de altura y tres niveles de pisos, el bajo tratado como un basamento de arcos, con el triple intercolumnio central resaltado y su fachada pública, orientada al Sur, sobre Threadneedle Street. Tras este edificio, un patio y un segundo bloque hacía crecer hacia el norte el conjunto construido, dotándolo de oficinas, salas de administración y almacenes del Banco.

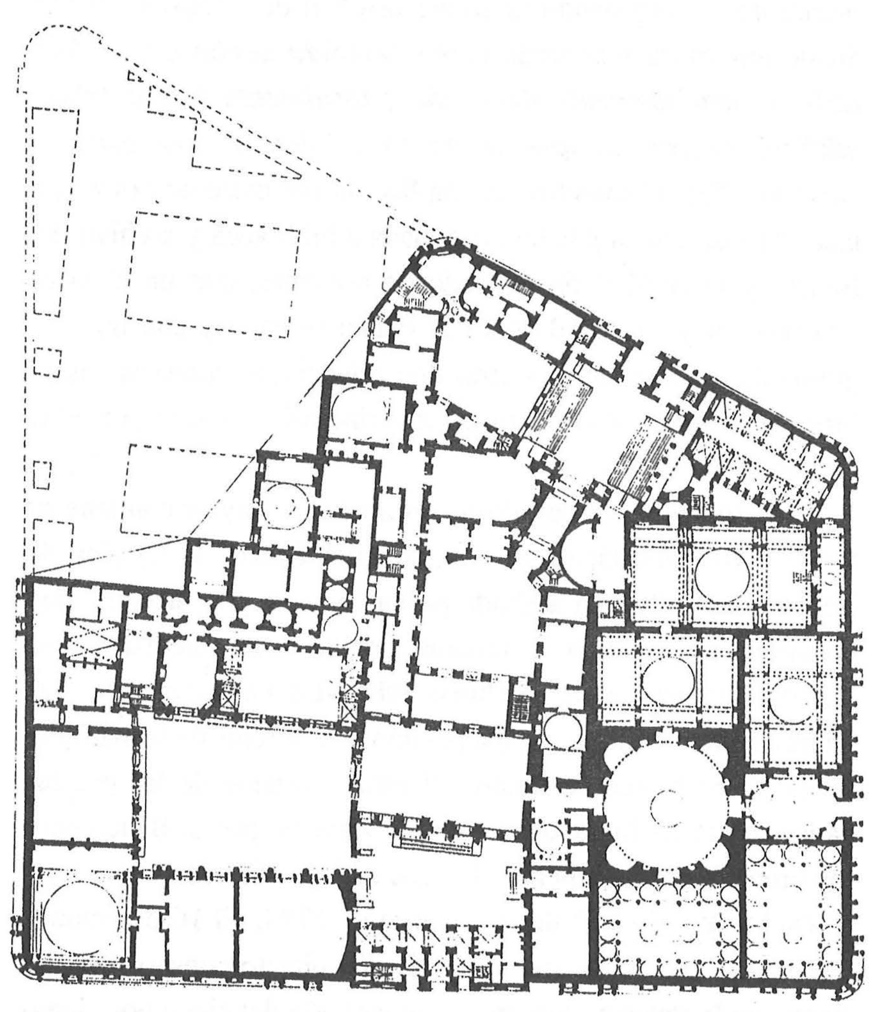
Las obras de este estado inicial fueron completadas en 1750 y ampliadas con nuevas adiciones para servicios complementarios en los años siguientes, hasta 1764, fecha del retiro o el fallecimiento de Sampson, que había creado para entonces una serie de dependencias orientadas en el eje norte-sur hacia el interior de la manzana, sin llegar a conseguir una caracterización específica para su obra, una expresión peculiar del destino de sus construcciones.

Robert Taylor entró como segundo arquitecto del Banco y como continuador y conservador de la obra de Sampson en 1765. Al conjunto entonces existente añadió Taylor, entre 1766-70, nuevas dependencias hacia el este. El corazón del nuevo trazado quedaba confiado entonces a un espacio rotondo de 19 metros de diámetro y altura -articulado con un orden corintio de columnas adosadas y cubierto con una cúpula encasetonada de hexágonos- que daba paso a cuatro salas anexas de atención al público, las cuatro iguales y compuestas, simétricamente dos a dos, a cada lado del eje definido por la rotonda y el vestíbulo de acceso desde una nueva entrada al Banco por la fachada oriental.

Las cuatro salas, iluminadas cenitalmente, secularizan los recursos espaciales de la iglesia londinense de St. Martin in the Fields, de James Gibbs, y quedan conformadas mediante un anillo de columnas -de un orden corintio sobre pedestal, realizado en madera- techadas mediante un sistema de cupulines sobre pechinas que cubre el deambuladorio y el tramo central de la sala.



George Sampson: 1732-1764



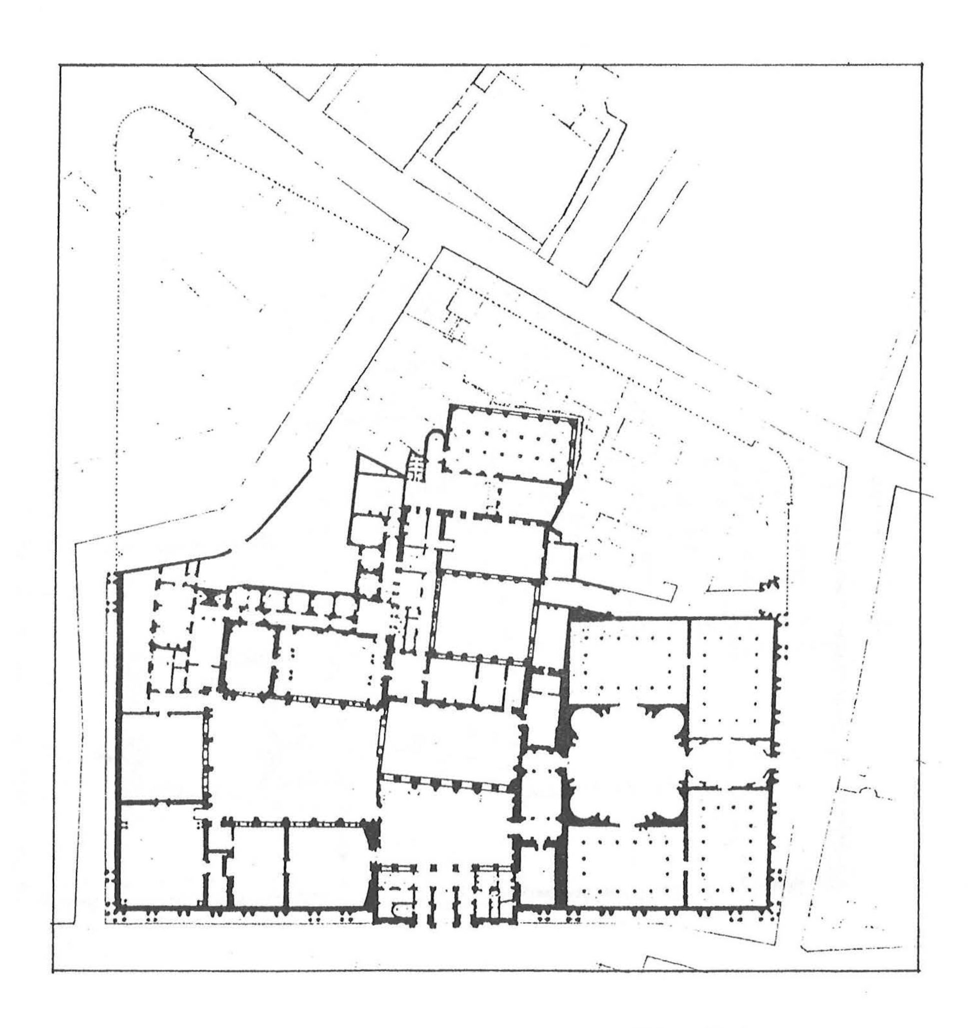
c. 1800

El exterior de esta ampliación oriental de Taylor se cerraba con un frente ciego que recreaba los motivos decorativos del patio de Bramante en el Belvedere del Vaticano, solución que se extenderá al resto de la intervención de Taylor en todo el frente meridional, flanqueando el frente original de Sampson, y que Soane describirá más tarde como ***"erigida según un modelo italiano profusamente decorado y totalmente diferente del edificio central al que se adosa"***. Mientras esta parte se concluía, Taylor comenzó la ampliación del extremo norte con una pieza de cuatro plantas, destinada a biblioteca y archivo del Banco, y la ampliación del lado de poniente, con un exterior simétrico al ya realizado para el flanco oriental y con un programa de salas de juntas y otras dependencias administrativas en torno a un gran patio, distinto del principal existente por estar el nuevo ajardinado.

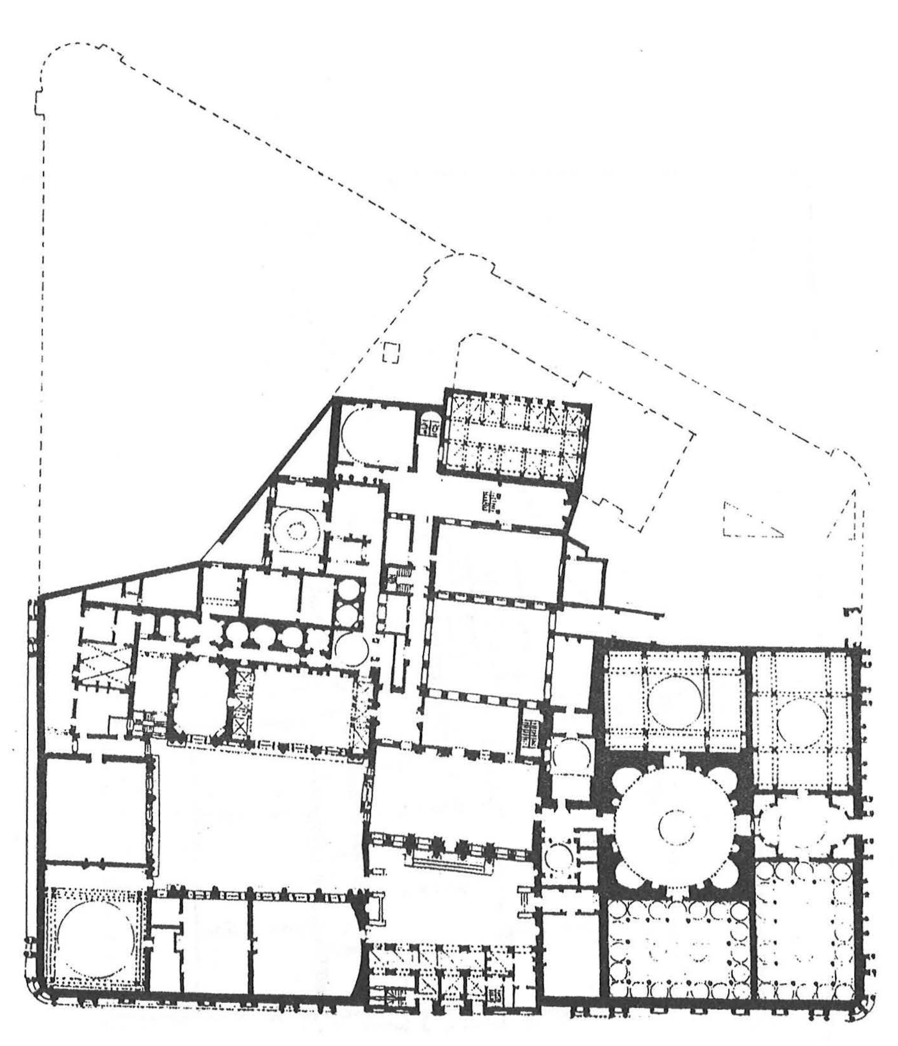
El ángulo suroeste del último ensanche de Taylor contiene su más original aportación al conjunto del Banco, la Oficina de Rentas, obra póstuma acabada probablemente por Beazley, que consiste en una sala iluminada cenitalmente mediante una linterna circular sobre pechinas rebajadas en escarzano. Las ampliaciones de Taylor ocupaban unos dos tercios de la manzana irregular en la que se sitúan. El tercio restante de las propiedades contiguas fué adquirido sucesivamente por el Banco para los previsibles crecimientos futuros de la institución.

Taylor murió el 27 de septiembre de 1788. El 16 de octubre del mismo año Soane fue nombrado arquitecto conservador del Banco de Inglaterra, con una remuneración del cinco por ciento del coste de lo que construyera que se abonaría cada seis meses, aparte de los trabajos de mantenimiento y de información y gestión para la compra de los terrenos anexos, trabajos que se tarifaban aparte.

Los trabajos con los que se inició la actividad de Soane consistieron en completar el ala oeste inacabada por Taylor. La



Robert Taylor: 1765-1788



c. 1795

obra de su predecesor, realizada con materiales en su mayoría combustibles, y que acusaban los efectos de humedades en las estructuras de madera y acabados de yeso, iba a condicionar sus posteriores iniciativas constructoras, ya que estaba obligado a:

1.- Mantener los perímetros ya fijados por la ordenación de Taylor para las reformas interiores.

2.- Iluminar cenitalmente las salas.

3.- Renovar estructuras haciéndolas más solidas en muros y bóvedas.

4.- Construir a prueba de incendios.

Con los imperativos enunciados, la primera obra personal de Soane consistió en la construcción de la *Bank Stock Office*, comenzada a proyectar en los últimos meses de 1791 y construida durante los dos años siguientes. La nueva oficina de atención al público fue construida enteramente mediante bóvedas de albañilería, aligeradas mediante conos cerámicos huecos, sobre pilares y muros de piedra, tras derribar la sala rectangular situada al norte del vestíbulo de Taylor. Se ordena mediante cuatro pilares en las esquinas de un amplio espacio central, iluminado desde lo alto de una bóveda plana vaciada de un amplio casquete esférico y sobre la que apoya una linterna dodecagonal. Los cuatro pilares ordenan cuatro cortas naves, iluminadas por ventanas mixtilíneas que recortan con lunetos las bovedas planas que las cubren. Los órdenes clásicos son intencionalmente evitados y el adorno de una greca corrida sustituye el entablamento convencional, manifestando así una delicada ornamentación de estucos que incluyen los característicos tondos de Soane en las pechinas y el rayado de éstas, sobre el espacio central dominante. La posición de los soportes interiores a una cierta distancia de los paramentos y solidarios con éstos, en un sistema de pilares- contrafuertes- pilastra- muro de atado, les permite recoger y derivar los pesos y empujes de las bóvedas

hacia los límites de la construcción y ofrecer así una estructura portante autocontenida en su propio ámbito.

La *Bank Stock Office* se convirtió en un estructura formal recurrente como esquema básico para los proyectos de Soane en otras cuatro oficinas del Banco. La segunda construida (4% *Office*), al Norte de la rotonda y contigua a la primera, también obligó a demoler la anterior sala de Taylor y se realizó entre 1793-94, cubierta mediante una bóveda plana abierta a un anillo de doce columnas dóricas en la linterna circular. La siguiente sala (*Consols Transfer Office*), construida entre 1797-99 al Norte de las anteriores y fuera del corsé de la ordenación de Taylor, ocupa una superficie mayor y muestra un entablamento de un relieve más acusado y, en general, una ornamentación profusa con una linterna circular decorada con cariátides y con un resultado, a pesar de mantener la directriz del arco escarzano que rebaja la bóveda vaida, mucho más próximo que las salas anteriores al modelo, constante para todas ellas, de la Basílica de Majencio en Roma. Las oficinas más tardías, ambas construidas entre 1818-23 tras el derribo de las antiguas salas de Taylor al sur de la rotonda y el vestíbulo, se distinguen una por su linterna circular de columnas jónicas (3% *Office*) y la otra por una linterna circular de cariátides pareadas (*Old Dividend Office* o nueva 4% *Office*), porque introducen una mayor sencillez geométrica en los ornamentos y, finalmente, porque sus arcos son ahora de directriz semicircular y continúan sin aristas el desarrollo vertical de los soportes apilastrados.

Tras proyectar las dos oficinas bancarias al norte del eje rotonda-vestibulo, la principal intervención del arquitecto se dirige hacia la sustitución de la rotonda tayloriana. La nueva rotonda de Soane, tras el derribo de la existente, tenia 17 metros de diámetro y altura, se construyó entre 1794-96 y estaba iluminada mediante ocho huecos mixtilíneos, abiertos en la cúpula semiesférica sobre la virtual línea de encuentro entre ésta

y el cilindro excavado de hornacinas, y desde un óculo-linterna con cariátides. La cúpula, trasdosada al exterior en anillos paralelos escalonados y un casquete esférico, según el modelo de Pantheón romano, se recubrió de plomo en 1830, fecha en la que se aumentó la altura de la linterna.

Las nuevas adiciones al conjunto existente se producen entre 1794-99 con la creación del nuevo patio septentrional (*Lothbury Court*), la reforma del existente *Bullion Court*, conectado con el anterior a traves de nuevas dependencias, y la nueva biblioteca-archivo, ahora en el ángulo noreste, que repite de un modo casi literal la estructura tayloriana que hubo de ser derribada para estas obras, con las que se completa por su límite Norte el irregular perímetro hexagonal de la manzana inicial tras los primeros diez años de trabajo ininterrumpido de Soane al frente de la oficina de arquitectura del Banco.

Una nueva fase constructora se instaura, entre 1800-1818, al verse ampliada la manzana originaria hacia el ángulo noroeste, continuando las alineaciones marcadas por las fachadas ya existentes. Se construye la *Tivoli Corner* (1805) en la esquina del nuevo complejo añadido.

El periodo de 1818-33 se ocupó de la reforma exterior del edificio de Sampson. En el ángulo sureste se sustituyen, entre 1818-23, las dos viejas oficinas taylorianas por dos nuevas salas y se completa la continuidad del cerramiento exterior con la imagen uniforme, opaca y ciega, deseada por Soane para definir el carácter de un nuevo *Abatón* para el edificio del Banco de Inglaterra.

El Banco se mantuvo hasta 1925 con escasas variaciones a la obra de Soane. A partir de esa fecha se acometieron los derribos sistemáticos para nuevas construcciones realizadas bajo la dirección del arquitecto Sir Herbert Baker, que se prolongaron hasta 1939. Hoy el perímetro murario original queda básicamente intacto hasta la línea de cornisa. Algunas partes del

interior, especialmente las de la primera crujía de fachada también subsisten, pero la obra de Soane es dificil de reconocer y entender tal como él la concibió tras la prolongada serie de reformas que han alterado radicalmente su resultado. La *Bank Stock Office*, que fue derribada en 1927, ha sido reconstruida por la firma Higgins, Gardner & Partners en 1988 siguiendo la documentación histórica conservada.

INVARIANTES PINTORESCOS
DEL BANCO DE INGLATERRA.

1.- Estructura obtenida por agregación de espacios compartimentados: contigüidad de formalizaciones tridimensionales independientes, de modo que a cada división en planta corresponde un perímetro característico y un techo abovedado diferente. Se crean también unidades autónomas en torno a los patios principales, de modo que las estancias y patios menores se disponen llenando huecos. El resultado presenta una sólida trabazón.

2.- La continuidad de los recorridos principales produce composiciones asimétricas de directriz quebrada y conexiones a escuadra. En esta estructura compacta son reconocibles simetrías parciales, sin ni axialidades dominantes de una totalidad que ha sido obtenida por adiciones sucesivas y que, en una lectura atenta de la planta, se ven delatadas por la ley de composición interna que gobierna cada conjunto o fase constructiva.

3.- Cubicidad de volúmenes y formas geométricas puras. La fachada continua y uniforme es entendida como un disfraz, sin correspondencia directa con la estructura espacial interior, que queda encubierta y ciega al exterior.

4.- La decoración exterior, encuadrada en densas composiciones presididas por grupos de columnas, contrasta con la planitud y horizontalidad de largos muros desnudos, articulados como silencios de piedra y manifestando un voluntario abandono de toda tectónica expresión del interior al exterior.

5.-La decoración interior queda como suspendida, atectónica, como una gran colgadura o baldaquino que pende de lo alto. Sus elementos flotan, diluidos sus contornos por la luz y la sombra.

II.- LA CASA-MUSEO DE SOANE EN LONDRES

Es propio del pintoresquismo en arquitectura reunir diferentes elementos del arte, combinarlos y destinarlos a producir un fin, consistente en dotar a cada espacio de un *carácter* que inspire el sentimiento o, mejor, el estado de ánimo adecuado con su uso: espacios para la reflexión, para la creación, para la melancolía, para la soledad, para la representación, para la vida en común.

Soane define el carácter en la *Lección XI* que dictó en la Royal Academy como la forma de expresión de la voluntad artística:

> ***"El carácter es tan importante que todas sus más delicadas y refinadas modificaciones deben ser bien entendidas y ejecutadas con todos los mejores sentimientos y depurados razonamientos del artista. El que está satisfecho con poner piedra sobre piedra puede ser un completo constructor (...) pero nunca será un artista. Nunca incluirá entre sus poderes la capacidad de conmover el alma, o hablar a los sentimientos del hombre."***

La concepción de la arquitectura desde dentro se concreta en un proyecto dominado por la búsqueda de una espacialidad emotiva y evocadora. La arquitectura nace así a partir de la concepción de lo característico del interior y de sus límites, comienza por prever el efecto que quiere crear a partir de las fronteras que definirán, frente al fuera del gran espacio exterior, un dentro en el que poéticamente habita el hombre.

LA CASA-ESTUDIO DE SOANE

LINCOLN´S INN FIELDS (1639 y ss.), al Oeste de la City y al Norte del Strand, es junto a Covent Garden otro ejemplo inaugural de formalización de una plaza urbana en Londres. El lugar era tradicionalmente usado como patio de recreo por los estudiantes residentes en los Colegios de Abogados (fundaciones del s.XIV en los campos del conde de Lincoln, entre edificios eclesiásticos), que en 1617 pidieron al rey que los destinara a paseo público para placer y beneficio de los ciudadanos. La Orden Real en tal sentido se produjo en 1618, creándose entonces una comisión que presidía Inigo Jones. Las iniciativas constructoras comienzan en 1638 con el promotor y constructor Willian Newton, que alquiló los terrenos y solicitó licencia para edificar 32 casas. Se le concedió en 1639 (a Inigo Jones se le atribuye la Lindsey House, hacia 1640, en el centro del lado oeste) con la condición de mantener libre el gran rectángulo central. Esta *square* es la primera de Londres con jardín y paseos junto a un equipamiento recreativo y fue abierta al público en 1894. En 1658 ya estaba construida en sus frentes Sur y Oeste., ya que el lado oriental seguía ocupado por el complejo del Colegio de Abogados y edificios jurídicos, de un modo más abierto y menos homogeneo que Covent Garden, aunque poseía sus mismas características de uniformidad de alturas y regularidad de alineaciones, pero sin mercado ni iglesia como aquella.

En 1792 Soane compra y reedifica con los mismos constructores del Banco de Inglaterra el solar entre medianeras del núm. 12 de Lincoln´s Inn Fields, para utilizarlo como residencia familiar y estudio profesional. La elección de este lugar por Soane tiene relación con su proximidad al Banco de Inglaterra y con el hecho de que la plaza era la más espaciosa del Londres de la época.

En los antiguos establos de la parte trasera de su propiedad, con fachada hacia el Norte y entrada independiente, Soane construye su estudio. La obra completa esta terminada en el verano de 1793 y el matrimonio Soane se instala en su nueva casa en enero de 1794. La planta baja estaba ocupada originalmente por el comedor dando a la fachada a la plaza y la biblioteca -cubierta con una característica bóveda rebajada de doble arista- dando a un pequeño patio interior. El vestíbulo de entrada llevaba a la escalera que subía a los dormitorios, detrás de la cual había una pequeña pieza de paso a una sala estrecha, con vistas al patio (decorada en sus paredes con vaciados de escayola), que servía de acceso al estudio, que tenía entrada, como se dijo, también por la fachada norte.

En 1795 Soane es elegido Associate of the Royal Academy (A.R.A.). En 1797 entra en el estudio de Soane como dibujante hasta 1800 Joseph Michael Gandy (1771-1843), que había iniciado sus estudios de arquitectura en 1787 junto a James Wyatt y en la Royal Academy, donde obtuvo la medalla de oro. Fue alumno en Roma de la Academia de San Lucas entre 1794-97. Publicó *Designs for Cottages* (London, Harding, 1805. Ed. facsimil, London, Farnborough, 1971) y continuó trabajando intermitentemente para Soane tras iniciar su propia carrera profesional, poco exitosa.

PITZHANGER MANOR

En 1800 Soane compra y reforma parcialmente a lo largo de dos años la casa de campo de PITZHANGER MANOR, en Ealing, para albergar su creciente colección de vaciados de yeso y pinturas, confiando en que sus dos hijos seguirían su misma profesión para llegar a formar una dinastía de arquitectos. El proyecto mantiene cuidadosamente las dos salas del ala añadida por su maestro George Dance entre 1768-70 al edificio

primitivo. Soane añadió en 1801 otra ala de menor altura para estudio y gabinete de su inicial colección de modelos de arquitectura según su propio proyecto. La iluminación de esta sala de vaciados será cenital, como Soane había hecho en 1787 para la galería de William Beckford en Fonthill y como Thomas Hope hizo en sus galerías de Duchess Street en Londres.

Junto a su ampliación Soane situó unas ruinas fingidas, supuestamente desenterradas con la obra y de un estilo indeterminado, con las que quería ironizar sobre las pretensiones de erudición y la creativa capacidad de reconstrucción de los anticuarios de su época.

La parte dedicada a ser su residencia en Pitzhanger Manor fue concebida por Soane como arquetipo de la casa del arquitecto; cada detalle estaba elegido para reflejar su carrera profesional, su lugar en la historia y su destino artístico, buscando el efecto de estar ante una especie de retrato de su propietario.

Para la fachada principal el modelo más obvio de la antigüedad es el Arco de Constantino que está en Roma, como hizo antes -hacia 1767- Robert Adam en Kedleston y como haría más tarde el propio Soane en la fachada interior del patio Lothbury del Banco de Inglaterra. De este modo, incluso manteniendo lo realizado por Dance, Soane se manifiesta como conservador e intérprete de la tradición clásica y refleja su preocupación por la historia y el significado de la arquitectura.

Los interiores de su residencia estaban creados según los principios del pintoresquismo: el vestíbulo y el salón de la planta baja -con sus pictóricos tratamientos de la decoración y los contrastes de luces y sombras de los cristales coloreados de lucernarios y ventanas- presagian la escenográfica expresión que caracterizará la futura casa-museo de Soane en Lincoln´s Inn Fields. La sala de desayunos (con su primera puesta en escena de un espacio concebido como una cripta antigua para alojar una parte de su colección de urnas cinerarias, proyectando a la vez

como arquitecto y como coleccionista) muestra la actitud de Soane ante la antigüedad: no imita (como las analógicas reproducciones de Thomas Hope) ni sintétiza de modo ecléctico (como Robert Adam, conciliando motivos ornamentales romanos y renacentistas), sino que abstrae la esencia de sus fuentes de inspiración para reinterpretarlas de un modo personal, reductivo y simpli-ficador, evocándolas según su propio estilo.

La unión de una especial atmósfera de luz interior con la disposición de cada elemento arquitectónico prepara la presencia de su colección en un ámbito prefigurado en el cual está el germen del futuro museo de Soane en Londres, tras la venta en 1810 de esta propiedad de Pitzhanger Manor.

En 1802 John Soane es recibido como *Royal Academician* (R.A.) y en 1806 es nombrado profesor de arquitectura en la Royal Academy como sucesor de George Dance. Durante tres años prepara sus lecciones, que impartirá entre 1809-36 durante periodos de dos cursos de seis lecciones cada uno.

LA CASA-MUSEO DE SOANE

En verano de 1808, Soane compra la propiedad completa del núm. 13 de Lincoln´s Inn Fields al anticuario G.B. Tyndale y comienza a proyectar la ampliación de su estudio de la parte trasera del núm. 12, que se transformará en biblioteca. Tyndale continua viviendo como alquilado en la parte delantera del núm. 13. El proyecto de este año contempla la creación de nuevas salas de dibujo y de un nuevo espacio de triple altura (plantas sótano, baja y primera) e iluminación cenital dedicado a sala de modelos para alojar una colección de vaciados de escayola que, en su configuración definitiva, dominantemente vertical, será el actual Domo (así lo nombraba Soane: *Dome,* cúpula), quedando ya entonces configurado como un espacio de planta rectangular y triple altura, desde el nivel del sótano hasta el lucernario

cilíndrico-cónico sobre pechinas.

Al mismo tiempo, Soane construye su estudio en dos pisos, el bajo a nivel de calle para su propio uso y el alto iluminado por un lucernario rectangular, para los cuatro o cinco discípulos que colaboran con él usualmente (según A.T. Bolton, Soane llegó a formar unos treinta discípulos que, entre 1780 y 1830, trabajaban en su casa durante doce horas diarias y por un periodo de cinco a siete años).

El desarrollo de este programa de biblioteca-museo-estudio en la parte trasera comienza a hacer posible una fachada norte común para los núms. 12 y 13, que Soane resuelve como un frente ciego con dos resaltes centrando la composición, marcando al exterior el ámbito del Domo, y con una arquería superior.

La ejecución de la ampliación y la fachada norte comienza en julio de 1808 y concluye a finales de 1809. En 1810 acoge ya la colección de Soane de antigüedades y vaciados con objetos de todos los tamaños, formas y materiales que se trasladada a Lincoln´s Inn Fields desde su casa de Pitzhanger Manor (que vende en diciembre de 1810). Soane mezcla en el Domo antigüedades reales con reproducciones, materializando el nuevo ideal arqueológico de la Ilustración, que intenta comprender el espíritu de la antiguedad, frente al anticuario, que sólo quiere poseer sus restos.

El museo creado así por Soane no tiene nada que ver con el orden de los privados museos didácticos que proliferan en Londres en la primera década del s.XIX. Por el contrario, Soane ideó una composición abigarrada, personal y ecléctica que transportaría al espectador a otros tiempos y otros lugares. Con todo ello, Soane no sólo crea su museo particular, entendido como espacio que acoge una colección homogénea de piezas artísticas; también consigue formar un gabinete de curiosidades que refleja a la vez su personalidad como coleccionista en relación con el

mundo de intereses y obsesiones que explican su vida y su obra.

A partir de 1810 la casa-estudio de John Soane estará abierta a sus discípulos y a los estudiantes de arquitectura de la Royal Academy, que la visitaban el día anterior a sus conferencias para estudiar los dibujos de las obras a las que Soane se referiría.

En la colocación de las piezas de su colección Soane no recrea la disposición original, sino que, inspirándose en los fragmentos y piezas expuestas, esencializa los escenarios adecuados para sugerir el pasado, no para imitarlo. No había templos en los espacios expositivos de la casa-museo de Soane, sino evocaciones del culto a la vida que los produjo.

Tras un primer momento en 1810 en el que Soane piensa en reedificar y regularizar las viviendas de los núms. 13 y 14 enteramente como estudio-museo, manteniendo su residencia en el núm. 12 con pequeñas reformas, abandona esta idea y, en 1811 compra la propiedad del núm. 13, cuya edificación derriba y reconstruye en 1812 como nueva residencia familiar. Tyndale se traslada entonces al núm. 12, donde vivirá hasta 1826.

La nueva casa tiene en planta baja tres tramos paralelos bien diferenciados:

1.-El exterior hacia la plaza, más público y representativo (vestíbulo y biblioteca-comedor).

2.-El intermedio para la vida privada entre patios de luces (despacho-vestidor y sala de desayuno).

3.-Al fondo el profesional del arquitecto y coleccionista (biblioteca-museo-estudio), con entrada independiente.

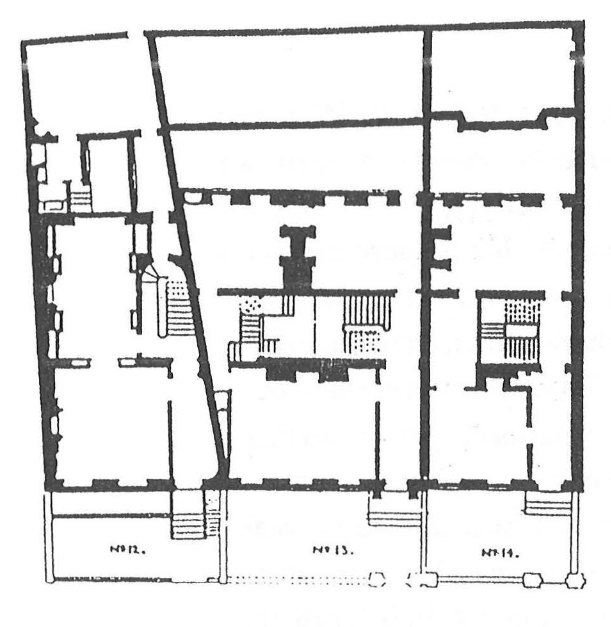
En la planta baja, el comedor y la biblioteca son entendidas por Soane como salas en continuidad, separadas por tres arcos pinjantes (dos de medio punto que flanquean el central, mayor y rebajado en escarzano). Desde el ventanal norte se ve en el patio del monumento el pastiche creado por Soane superponiendo fragmentos de elementos arquitectónicos.

La decoración de la biblioteca y el comedor, de paredes rojas y verdes molduras, deriva de una serie de frescos de la Villa Negroni, copiados entre 1778-86 por Mengs y otros y grabados por Campanella, una parte de los cuales decora la salita del desayunos interior. A ella se accede desde el comedor y muestra la más famosa bóveda plana de Soane, que él describirá así en 1830:

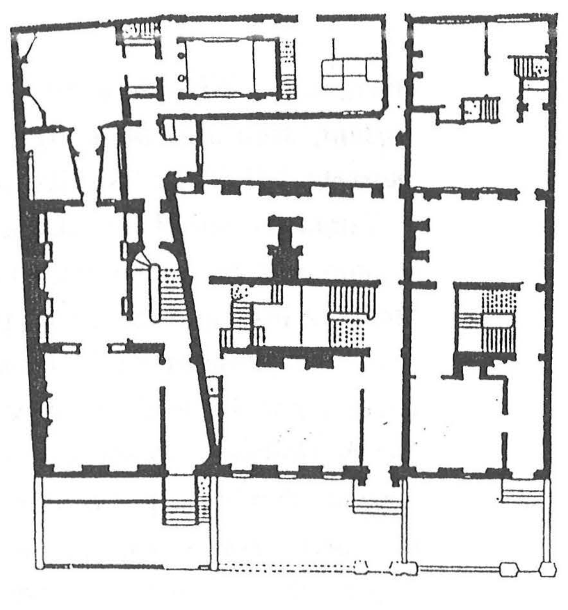
> ***"...en el centro se yergue un techo esférico, que se derrama en cuatro arcos escarzanos soportado por el mismo número de pilastras, formando un rico baldaquino (...) En la clave hay una linterna octogonal (...) En los frentes norte y sur de la sala hay lucernarios, que difunden una intensa luz. (...) Las vistas desde esta habitación que entran en el Monument Court y en el museo, los espejos del techo y los reflejos, combinado con la variedad del trazado y la adecuación general en el proyecto y en la decoración de este ajustado espacio, presentan una secuencia de esos caprichosos efectos que constituyen la poética de la arquitectura".***

Esa combinación de recursos da como resultado una simultaneidad de efectos de luminosidad con diferentes cualidades: luz naturalista del ventanal al patio, luz coloreada de la linterna de la bóveda, luz tamizada por las lamas bajas del ventanal, luz reflejada por las paredes y proviniente de los lucernarios laterales, luz reflejada en los espejos.

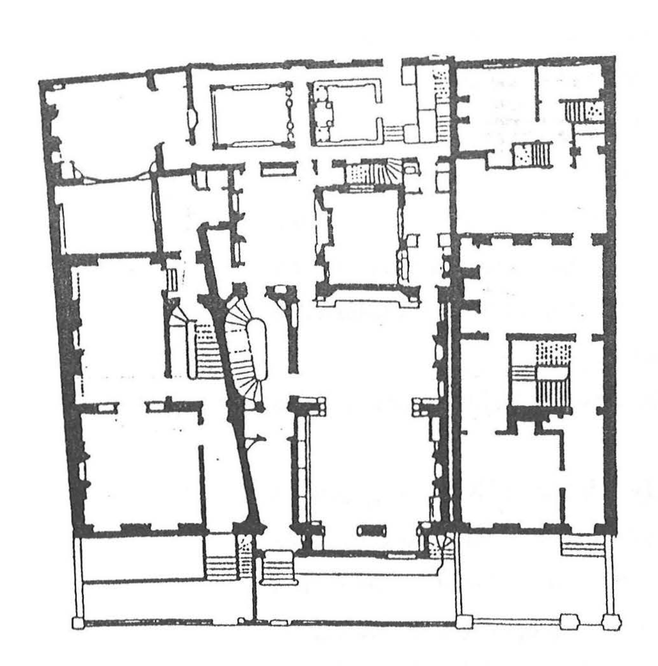
En relación con esa luz indirecta que llega al espectador reflejada por las paredes puede ponerse la reflexión de Ortega y Gasset sobre el reflejo: es una nota de luz que no tiene ni necesita ninguna forma, no es atributo de una superficie, como su color. El reflejo no es *de* la pared o del espejo sino *sobre* la pared o el espejo hacia el espectador, el reflejo es algo intermedio entre lo que refleja y la mirada, es una presencia



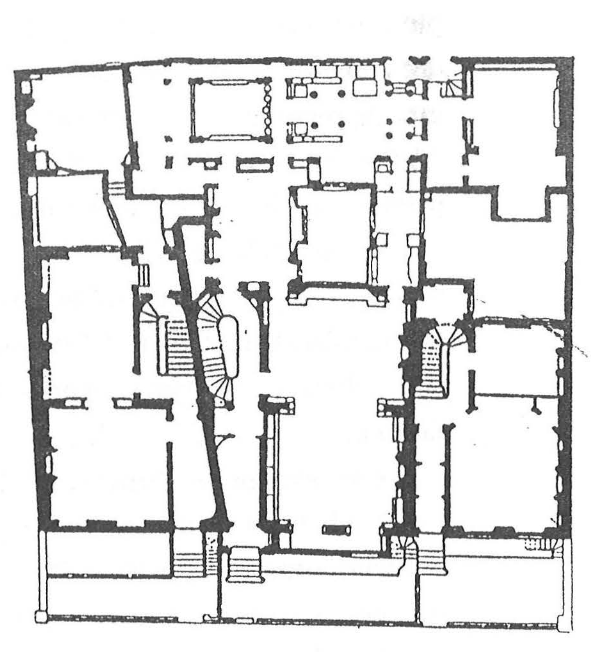
1792-93



1808-09



1812-13



1824-34

interpuesta. ***"El reflejo no es del que refleja ni del que se refleja, sino más bien algo entre las cosas, espectro sin materia."*** (J.O.G.: "Meditación del marco")

También desde el comedor se accede a un pequeño despacho-estudio, con un nuevo ensayo de diferentes cualidades simultáneas de luz y que acoge unos pequeños fragmentos antiguos de restos de edificios de la Roma Imperial, procedentes de la compra por Soane de la colección formada por el arquitecto Henry Holland. Desde este despacho privado se pasa a un vestidor iluminado por dos ventanas a cada uno de los patios interiores y por un pequeño lucernario rematado por un modelo a escala de la bóveda plana del New Masonic Hall (1828-30).

En este nivel de planta baja de la casa, Soane intenta crear un efecto de transparencia y continuidad visual entre la parte dedicada a vivienda y el museo a través del patio central y de la pieza del vestidor, que relaciona dos patios. La parte posterior del antiguo estudio, después biblioteca, se transforma ahora en sala de pinturas y es incorporada al núm. 13.

Por la escalera principal de la casa se accede a la planta primera, en la que hay dos salones, el norte -cubierto con una bóveda rebajada de doble arista- servía de antesala y el que da a la fachada presenta un frente absidial, con el que se enmascara la irregularidad original del perímetro.

Finalmente, la planta segunda se destina a dormitorios de la familia.

Soane escribe *A History of My House* (1812) jugando a simular la tarea de un anticuario que descubre su casa en ruinas e intenta ofrecer hipótesis sobre su estado original. Con ironía se refiere a sus enemigos como un grupo de académicos encabezados por Robert Smirke y por el concejal del distrito de Lincoln´s Inn Fields, que denunció a Soane por construir la fachada de su casa fuera de la alineación de la plaza y por sus arcadas exteriores de mármol, sin antecedentes en el entorno.

En este manuscrito, Soane se refiere a su colección de piezas arquitectónicas como ***"un conjunto amplio de fragmentos antiguos en el interior de un edificio y situados en él para el progreso del conocimiento del arte de la Antigüedad"***, autocompadeciéndose a la vez de su fracaso en formar una saga familiar de artistas a la que originalmente estaba destinada la colección.

Después de ese fracaso personal, sólo el narcisismo de Soane y su anhelo de pasar a la historia parecen los verdaderos motivos para su obsesiva y continua reforma de la casa-museo en los siguientes años. Se publica también entonces la primera noticia impresa de la casa de Soane en el *European Magazine*, LXII, 1812, pp.381-387, que la describe como ***"una academia para el estudio de la arquitectura desde principios a la vez científicos y filosóficos"***.

En 1813 el matrimonio Soane traslada su residencia al nº.13. Se publica entonces "Memoir de John Soane, Esq." (*European Magazine*, LXIII, 1813, pp.3-7).

En 1821, tras la compra de parte de la colección de mármoles (23) y vaciados (64) de Robert y James Adam, vendidos en 1818 y 1821, Soane reforma las alturas de los dos niveles de la parte trasera de su casa, la parte dedicada a estudio, creando en la planta baja una columnata corintia con restos de derribos del Banco de Inglaterra; desde ella se puede acceder a un corredor y, a través de una escalera que toca el frente norte, a la oficina alta dedicada a sala de delineación, con vistas sobre el Domo y ahora de mayor altura que la anterior, construida sobre la columnata corintia sin tocar los muros perimetrales, quedando como un edículo exento en el interior, e iluminada por dos lucernarios laterales que llevan su luz vertical también hasta el piso bajo y la cripta de 1808-12.

El patio central contiene el *pastiche* arquitectónico en el que Soane superpone diferentes restos antiguos de muy distintos

estilos, desde una reproducción del capitel del templo de Vesta en Tívoli hasta los únicos ejemplares de arquitectura románica e hindú que tiene su colección, simbolizando una sincrética síntesis de la historia de la arquitectura y, a la vez, la diversidad de fuentes de las que obtener sugerencias creativas, más que modelos para imitar.

En 1823 Soane compra también el núm. 14 de Lincoln´s Inn Fields para completar la simetría exterior del conjunto creado por las reformas de la fachada sur de sus anteriores propiedades.

Al año siguiente, 1824, reconstruye el interior del núm. 14, que tiene detalles característicos del estilo del arquitecto, aunque su mayor interés estaba en conseguir aquella deseada simetría exterior. Proyecta entonces en el extremo oriental de la parte trasera una nueva sala de pinturas mezclando motivos clásicos y arcos pinjantes góticos, segregando definitivamente la antigua, después biblioteca, para el núm. 12 al que perteneció en su origen. La originalidad de la nueva sala reside también en los paneles móviles de sus paredes, con colecciones superpuestas de pinturas, dibujos y estampas de Piranesi (que despertó en Soane el amor a la antigua Roma, el gusto por la asimetría y el horror al vacio) y vistas sobre la "sala del monje". Esta sala del monje, construida aquel año de 1824 bajo la nueva sala de pinturas, tiene acceso desde la escalera del corredor y contiene los restos de una celda y oratorio monacal; se ilumina desde el patio del monje, que contiene los restos de las ruinas de un claustro y de una tumba. Es un pequeño espacio tan vertical como el Domo, iluminado también desde un alto lucernario de cristales amarillos. Se construye en estos momentos el piso ático de las tres propiedades colindantes.

En 1830 Soane escribe y publica en edición privada *Description of the House and Museum on the North Side of Lincoln´s Inn Fields*, con el texto en inglés o en francés explicando sala a sala los interiores. La edición de 1832 se

completa con una dedicatoria y un apéndice con la relación de autores de su colección de pintura. La última edición, corregida y aumentada, es de 1835.

En 1832 Soane recibe el título de *Sir* y el 20 de abril del año siguiente su casa-estudio recibe del Parlamento el acta de museo con el compromiso legal de preservar intacto su estado como institución pública tras el fallecimiento de su propietario. El arquitecto se instalará a partir de entonces en las habitaciones del ático para dejar el resto del edificio accesible a los aficionados y estudiantes de pintura, escultura y arquitectura que deseen visitarlo, pero sólo en ciertas épocas ya que Soane era reacio a abrir sus salas los días nublados porque no se daba el efecto de iluminación del interior del Domo para el que ese alto espacio fue concebido, evocador de la cálida luz mediterránea.

En 1834 se acristalan las arquerías de la fachada del cuerpo pétreo central, incorporando las galerías resultantes al interior.

El 20 de enero de 1837 Soane murió en su casa-museo de Lincoln´s Inn Fields. El primer museo de arquitectura que ha existido tenía en este momento una colección formada por 130 fragmentos de mármoles originales de edificios griegos y romanos, 76 fragmentos arquitectónicos del Renacimiento, 442 vaciados de originales antiguos y modernos, 34 modelos de edificios de la antigüedad y 50 fragmentos originales de edificios medievales, un archivo con miles de dibujos de arquitectura de los siglos XV al XIX y una biblioteca con 7.783 volúmenes, además de otras piezas no propiamente arquitectónicas: pinturas, esculturas y restos arqueológicos. Todo con el propósito de mostrar la estrecha interrelación entre las artes, la música y la poesía y de mantener la vida de la fama de quien lo formó.

BIBLIOGRAFÍA

I.- REVISTAS:

Oriol BOHIGAS: "Soane", ***Arquitecturas Bis***, núms. 38-39, julio /octubre 1981, pp. 32-33.

Dan CRUICKSHANK: "Soane y el significado del color", ***Arquitectura***, núm. 277, marzo-abril 1989, pp. 86-99.

Enric GRANELL: "Soane en su pirámide", ***Carrer de la Ciutat***, núm. 12, octubre 1980, pp. 60-61.

Rafael MONEO: "4 citas/4 notas", ***Arquitecturas Bis***, núms. 38-39, julio /octubre 1981, pp. 44-47.

Luis MORENO MANSILLA: "¿Quién traicionó a Sir John Soane?", ***Arquitectura***, núm. 289, octubre 1991, pp.5-7. José

Josep QUETGLAS: *"Du côté de chez Soane"*, ***Carrer de la Ciutat***, núm. 12, octubre 1980, pp. 57-60.

John SUMMERSON: "Soane. El hombre y el estilo", ***Composición Arquitectónica***, núm. 2, febrero 1989, pp. 67-102.

II.- LIBROS:

Susan F. MILLENSON. ***Sir John Soane´s Museum***. Ann Arbor (Michigan), UMI Reseach, 1987.

Pierre de la RUFFINIÈRE DU PREY: ***John Soane. The Making of an Architect***. Chicago, University Press, 1982.

Pierre de la RUFFINIÈRE DU PREY: ***Sir John Soane***. London, Victoria and Albert Museum, 1985.

Eva SCHUMANN-BACIA: ***John Soane and The Bank of England***. Harlow, Longman, 1991.

Dorothy STROUD: ***Sir John Soane, Architect***. London, Faber & Faber, 1984.

John SUMMERSON: ***A New Description of Sir John Soane´s Museum***. London. The Trustees, 8th. Revised Edition, 1988.

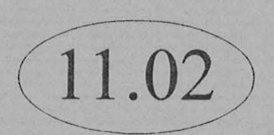
John SUMMERSON, David WATKIN & G.-Tilman MELLINHOFF: ***John Soane***. London, Academy, 1983.

Peter THORNTON & Helen DOREY: ***A Miscellany of Objects from Sir John Soane´s Museum***. London, Lawrence King, 1992.

Giles WATERFIELD: ***Soane and After. The Architecture of Dulwich Picture Gallery***. London, Dulwich Picture Gallery, 1987.

David WATKIN: ***Sir John Soane. Enlightenment Thought and the Royal Academy Lectures***. Cambridge, University Press, 1996.

CUADERNO



CATÁLOGO Y PEDIDOS EN
http://www.aq.upm.es/of/jherrera
jherrera@aq.upm.es

